

Anette Schaffer

Die Evokation von Bildern.

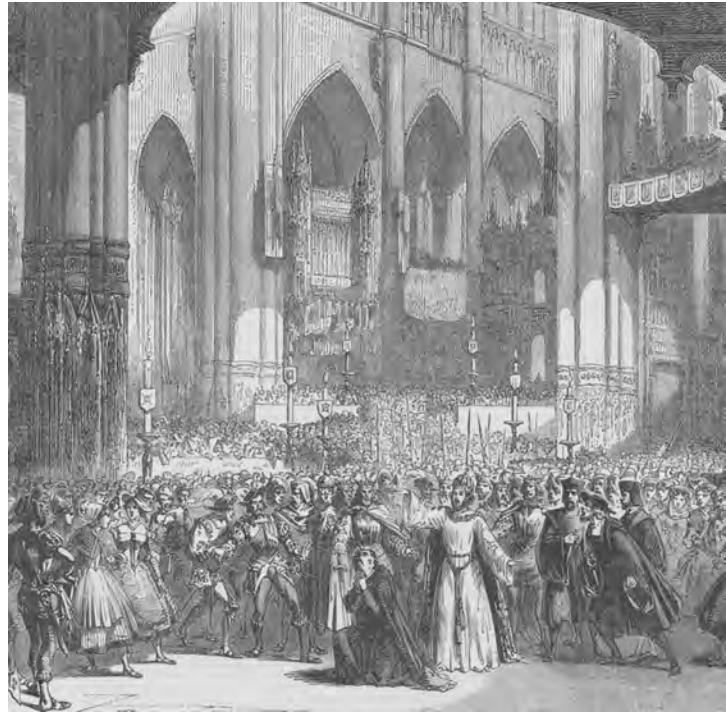
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète*

Ikonische Allgemeinplätze Sowohl Gemälde wie Bühnenwerke schreiben sich in unserem Gedächtnis fest. Doch anders als Gemälde sind Aufführungen bloß flüchtige Ereignisse. Was von einer Inszenierung schließlich zurückbleibt, lässt sich nur indirekt aus Theaterkritiken oder Illustrationen einzelner Szenen erschließen. Vor allem in den druckgrafisch produzierten Szenenbildern haben Aufführungen einen visuellen Fortbestand – wenn auch nur in der Verdichtung eines einzelnen Moments. Aufgrund ihrer vergegenwärtigenden Potenz können Bilder unsere Wahrnehmung eines Stücks auch im Nachhinein immer noch prägen. Betrachtet man die Rezeption der französischen Oper im 19. Jahrhundert, so fällt auf, dass immer nur ganz bestimmte – und immer wieder dieselben – Momente einer Aufführung Eingang in die visuelle Reproduktion gefunden haben. Nach der erfolgreichen Erstaufführung von Meyerbeers *Le Prophète* im Jahre 1849 wurde aus dieser Oper zum Beispiel fast ausnahmslos die eine Szene aus der Krönungszeremonie des 4. Aktes wiedergegeben, so, als handle es sich um den einzigen dramaturgischen Höhepunkt der Oper (Abbildung 1):

Jean ist eben an der Spitze einer Prozession zu den Klängen des Krönungsmarsches in den Dom eingezogen, um sich dort zum König krönen zu lassen. Inzwischen haben die Wiedertäufer die Legende verbreitet, Prophet Jean habe eine übernatürliche Herkunft und sei von keiner Frau geboren worden. Jean erklärt sich nach der Krönung selbst zu Gottes Sohn. Seine Mutter Fidès jedoch, die ebenfalls anwesend ist, erkennt ihn und ruft aus: »Mon fils!« Mathisen, wohl wissend um die vorgetäuschte Identität des falschen Propheten, droht Jean, seine Mutter zu töten, sollte er sich öffentlich zu ihr bekennen. Als Fidès auf ihrer Aussage beharrt, zweifeln viele der Anwesenden an Jean und nennen ihn einen Betrüger. Daraufhin geschieht das Unglaubliche: Jean behauptet, dass Fidès wahnsinnig sei und ihn verwechsle. In einer Rede an das Volk bietet er sogar seinen Tod an, falls er doch der Sohn von Fidès sei. Angesichts der drohend auf Jean gerichteten Dolche gibt Fidès schließlich nach und verleugnet, die Mutter des angeblichen Propheten zu sein (Abbildung 2).

Es erstaunt, dass im Gegenzug nicht auch die umgekehrte Situation, nämlich die Szene im 5. Akt, wo der niedergekniete Sohn seine Mutter flehend um Vergebung bittet, von den Medien aufgenommen wurde. Dieser andere, ebenso eindruckstarke Moment wird von der Kritik seltsamerweise völlig ausgeblendet. Es war stets nur die Szene aus dem vierten Akt, welche von der französischen wie ausländischen Presse immer wieder

ABBILDUNG 1 Henri Valentin:
Théâtre de l'Opéra. Le Prophète,
4^e acte. Couronnement de Jean
de Leyde dans la cathédrale de
Munster; décoration de M.
Cambon, in: L'Illustration,
28. April 1849, S. 132



gezeigt wurde – vielleicht weil hier die innere Zerrissenheit der Mutter von Jean zum Thema gemacht wird?

Die Illustratoren folgten allerdings keinem starren Bildschema. Variationen in der Kombination der Protagonisten und Unterschiede in der Anzahl der Figuren und deren Körpersprache machen deutlich, dass die Szene in ihren Details jedes Mal neu entworfen wurde. Jean wird zwar immer mit erhobenen Armen gezeigt. Doch während die eine Bewegung als Gestus der göttlichen Anrufung zu lesen ist (Abbildung 3), wirkt die nur leicht variierte Haltung an anderer Stelle als Drohgebärde gegen Fidès, die vor ihrem Sohn kniend zurückweicht (Abbildung 4).

In London, wo *Le Prophète* nur wenige Monate nach der Pariser Premiere gezeigt wurde, erschien eine Abbildung der Szene in der damals populärsten Londoner Illustrierten, *The Illustrated London News*. Und schon kurz darauf wurde die Szene aus dem 4. Akt zu einem beliebten Sujet der englischen Historienmalerei. Edward Henry Corbould hat sich 1850 für sein großformatiges Gemälde (Abbildung 5) mit größter Wahrscheinlichkeit an den kleinen grafischen Vorlagen aus den Zeitschriften orientiert. Die Ähnlichkeiten, die seine Komposition mit dem populären Bildschema zeigt, sind zu groß, als dass man hier von einer individuellen Bilderfindung sprechen könnte. Der akademisch geschulte Maler hat seine Figuren zwar deutlich in den Vordergrund, das heißt in die Nähe des Betrachters gerückt. Diese Veränderung der Größenverhältnisse lässt sich aber mit der Einhaltung der gattungsspezifischen Regeln der damaligen



ABBILDUNG 2 J. Gauchard: Théâtre de l'Opéra. Reprise du Prophète, acte 4^e, scène dernière, M. Roger et madame Viardot, in: L'Illustration, 3. November 1849, S. 156

Historienmalerei erklären, zu deren Aufgaben es unter anderem gehörte, das dargestellte Geschehen möglichst lebendig und wirkungsstark zu vermitteln. Die direkte Konfrontation mit dem Leidenszustand der an vorderster Front gezeigten Figuren wie in Corboulds Gemälde ermöglicht eine solche emotionale Einbindung des Betrachters. Was hingegen die Gruppierung der Figuren und die Gestaltung ihrer Körperhaltungen angeht, so ist das exemplarische Kompositionsmuster, wie es die grafischen Opernillustrationen reihenweise wiedergeben, unverkennbar. Allein an diesem Beispiel wird ersichtlich, auf welche Art sich Konventionen der Darstellung herausgebildet haben. Die damalige visuelle Rezeption der Opern zeichnet sich durch die Ausbildung von stereotypen Darstellungen aus, die sich zu einer Art ikonischen Allgemeinplätzen verfestigt haben. Als solche wurden sie Teil eines kollektiven Bildgedächtnisses, welches bis heute unser Verständnis einer vergangenen Opernrealität prägt.

Bildreferenz in der Opernkritik Von den Opernkritikern des 19. Jahrhunderts wird man immer wieder dazu angehalten, die gigantischen Szenografien der Grand Opéra mit der

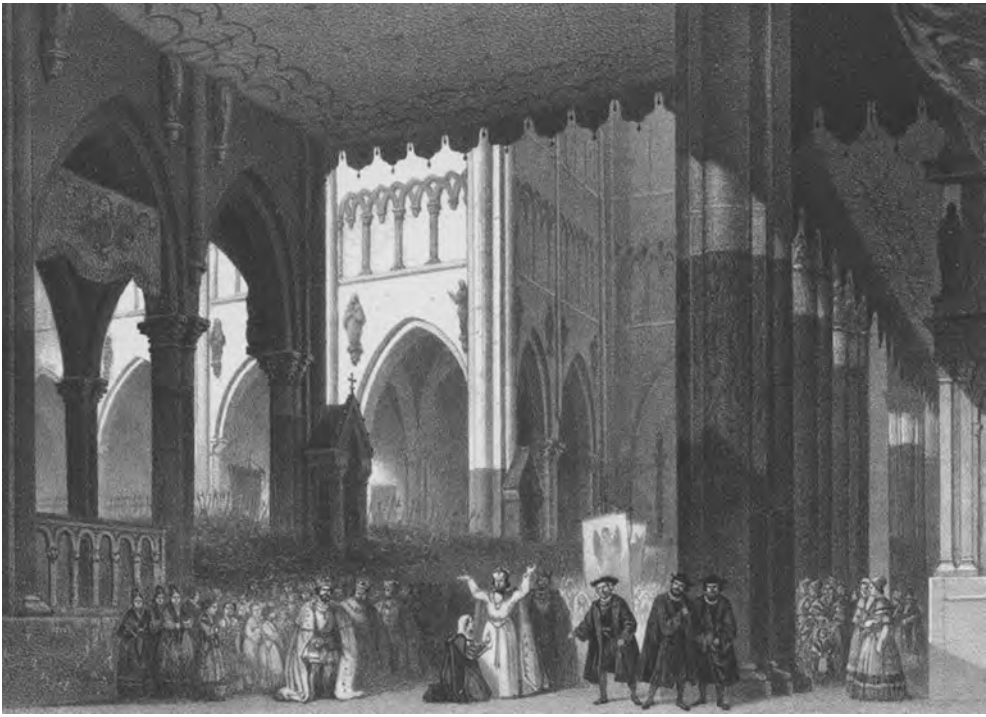


ABBILDUNG 3 Profeta, Atto IV, Scena IV, in: *Album scenografico*, 1854

zeitgleichen Malerei zu vergleichen. Diese synästhetische Verweispraxis ist ein gängiger Interpretationsmodus der Zeit. Anstatt mit Worten den Eindruck einer Oper zu umschreiben, werden einfach die Titel berühmter Gemälde oder die Namen großer Künstler zitiert. Solche ikonografischen Verweise finden sich in der Besprechung der Erstaufführung von *Le Prophète*, die Théophile Gautier am 23. April 1849 in *La Presse* veröffentlicht hat, gleich mehrfach. Zur Interpretin der *Fidès*, zu Pauline Viardot-García, heißt es hier, dass sie ihre Rollengestaltung mit viel Kunst und Gefühl im Ausdruck gemeistert habe. Schließlich sei sie in ihrer äußeren Erscheinung, in ihrer Aufmachung und im Kostüm wie eine Kopie nach porträtierten Frauen altniederländischer Maler dahergekommen:

»M^{me} Viardot Garcia, qu'on savait éminente cantatrice, [...] a composé le rôle de *Fidès* avec beaucoup d'art et de sentiment. Son extérieur et son costume très artistement arrangés semblent copiés d'une de ces naïves peintures d'Emmeling [recte: Memling] ou de Van-Eick qu'on voit à Bruges.«¹

Es ist bezeichnend, dass Gautier kein bestimmtes Gemälde zitiert, sondern mehr an die Impression einer Bildwelt appelliert, mit der man beim Besuch in der Kunstmetropole

1 Théophile Gautier: *Théâtres. Théâtre de la Nation. – Le Prophète*, in: *La Presse*, 23. April 1849, S. 1–3, hier S. 3.



ABBILDUNG 4 Scene from Meyerbeer's opera »le Prophète«, at the Royal Italian Opera, The Coronation, in: *The Illustrated London News*, 28. Juli 1849, S. 56

Bruges konfrontiert wird. Ein Gemälde, das Gautiers Vorstellung geprägt haben dürfte – auch ohne, dass er sich im Detail daran erinnern muss –, könnte der rechte Außenflügel von Hans Memlings Devotionstryptichon gewesen sein. Gezeigt wird die Ehefrau des Stifters Willem Moreel, Barbara van Vlaenderberch, mit ihren elf Töchtern, die vor ihrer Schutzpatronin, der Heiligen Barbara, knien und beten. Die Porträtierung dieser Stifterfiguren dürfte Gautier zum Vergleich zwischen der äußeren Erscheinung von Viardot-García als Fidès und der niederländischen Malerei angeregt haben (Abbildung 6).

Wie Gautier sich zur Inszenierung allgemein und zur Einrichtung des Bühnendekors im Einzelnen äußert, kommt er schließlich zum Schluss, dass nicht nur die Kostüme, sondern die alles Atmosphärische durchziehende *Couleur locale* des Nordländischen ganz nach dem Stil altdeutscher Maler wie Hans Holbein und Albrecht Dürer gestaltet worden sei (Abbildung 7 und 8):

»L'ouvrage est mis en scène avec un luxe, un soin, un art, une intelligence qu'on ne saurait trop louer. Les décorations sont des merveilles, et jamais MM. Cambon, Thierry et Desplechin n'ont rien fait de plus splendide, de plus prestigieux et de plus vrai: les costumes ont l'air d'avoir été dessinés par Holbein ou Albert Durer, et puisque nous avons prononcé ces deux grands noms, auxquels on pense involontairement pendant tout l'ouvrage, disons que cette la [sic] partition, faite avec un sentiment si



ABBILDUNG 5 Edward Henry Corbould: The Coronation Scene from

Meyerbeer's *Le Prophète*, 1850, Victoria and Albert Museum, London (oben)

ABBILDUNG 6 Hans Memling: Triptychon der Familie Moreel, rechter Außen-

flügel, 1484, Groeninge Museum, Bruges (rechts)

ABBILDUNG 7 Hans Holbein der Jüngere: Die Gesandten, 1533, National Gallery of Art, London (unten)





ABBILDUNG 8 Le Prophète, Lithographie, hg. von Simonau & Toovey, Paris, 1849

profond de l'Allemagne au moyen âge, semble une immense fresque dessinée et peinte par l'un de ces maîtres suprêmes.«²

Die Inszenierung von *Le Prophète* wirkte auf Gautier wie ein in sich stimmiges homogenes Bild, weil sie ihm als kohärentes Ganzes dem Individualstil dieser Maler nachgebildet erschien. Gautier beruft sich auf Bilder, die zu den Ikonen der Malereigeschichte gehören. Eben weil sie sich ins kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben haben, sind sie für diese Art der Opernkritik entsprechend abrufbar, so dass Gautier keine ausführlichen Bildbeschreibungen zu liefern braucht, sondern nur Titel der Werke oder Namen der Künstler in Erinnerung zu rufen hat. Auch die Szene des Lagers der Wiedertäufer an einem zugefrorenen See in der Nähe von Münster (*«Les Patineurs»*) wird von Gautier assoziativ mit der Malereitradition in Verbindung gebracht. Zur Hervorhebung des bäuerischen Charakters dieser Schlittschuhszene erinnert Gautier seinen Leser an die Winterdarstellungen in der frühneuzeitlichen niederländischen Genremalerei (Abbildung 9 und 10): *«C'est un de ces tableaux de l'Hiver comme on en voit dans l'œuvre des vieux maîtres de Hollande et de Flandre [...]»*³

Schließlich zeichnet Gautier in seiner Bildsprache die spektakulären Bewegungen der Eistanzer nach, indem er sie mit dem visuellen Ereignis der rhythmisch bewegten Schwingungen der Arabeske vergleicht. Die Arabeske war ein viel diskutiertes Formprinzip der bildenden Kunst der französischen Romantik:

² Ebd.

³ Ebd., S. 2.



ABBILDUNG 9 Pieter Brueghel der Jüngere: Winterlandschaft mit Eisläufern und einer Vogelfalle, um 1601, Prado, Madrid

ABBILDUNG 10 Cham (Amédée Charles de Noé, dit): La politique allant voir le ballet du prophète pour tacher elle aussi de marcher sur des roulettes, in: Actualités Nr. 157, 1869



»C'est un spectacle original, curieux et charmant que cette multitude de gens arpentant la scène sur de véritables patins, faisant des coulés, des glissades, décrivant des demi-cercles, s'évitant, se cherchant, pivotant sur eux-mêmes, se livrant à toutes les évolutions imaginables, comme s'ils dessinaient leurs arabesques sur une glace véritable.«⁴

Es ist nicht einfach, solche transmedialen Bezüge in der Opernkritik kategorisch zu erfassen. Zu deren Bezeichnung greifen nämlich Begriffe wie Zitat, Imitation oder Allegorie nicht. Vielmehr geht es bei dieser Form der Anrufung von Kunstwerken um die Evokation von Allgemeinplätzen, welche über die Gattungsgrenzen hinaus Oper und Bild miteinander verbinden. Dabei muss erwähnt werden, dass diese Verweismethode auch umgekehrt, das heißt mit Referenz auf Operntitel angewendet wurde. Der Maler Eugène Delacroix zum Beispiel stellte einen solchen assoziativen Vergleich mit Bellinis Oper *Norma* her, nachdem er eine eindruckliche Landschaft durchwandert hatte, von der er später bereute, kein Bild vor Ort angefertigt zu haben:

»Revenu ce jour par de très beaux sites, entre autres le puits singulier qu'on voit extérieurement. Je regrette bien de n'avoir pas fait un croquis. Rochers sur le devant, etc., comme aussi un couvert d'arbres où je me suis rappelé *Norma*.«⁵

Auch hier geht es nicht um einen deskriptiven Interpretationsansatz. Es wird nicht die Übereinstimmung von äußeren Details besprochen. Vielmehr wird an das Typische eines Werks erinnert, das sich als ästhetische Gesamtimpression im Gedächtnis festgeschrieben hat.

Vielleicht lassen sich diese transmedialen Bezüge zwischen den Werken am besten unter der Bezeichnung »work-to-work relation« erfassen, mit der Lydia Goehr den Topos der »modernen« Ekphrasis umschreibt.⁶ Laut Goehr gehört genau eine solche Verweispraxis, wie sie erst für die Werkbeschreibung des 19. Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheint, zu einem Novum in der Geschichte der Ekphrasis. Anders als die Antike, verstehe die Moderne unter Ekphrasis mehr als nur das Mittel, durch Worte ein abwesendes Werk möglichst lebendig vor das innere Auge zu führen. Nach der Auffassung des 19. Jahrhunderts soll das Genuine eines Werks erst durch die Anrufung (Evokation) eines anderen Werks hervorgebracht werden. Anstelle der Worte gelangen hier die Werke der Kunst selbst zum Einsatz, so, als sei das Eigentliche eines Werks erst durch die ästhetische Präsenz eines anderen wirklich zum Ausdruck zu bringen.

⁴ Ebd.

⁵ Journal d'Eugène Delacroix, hg. von Paul Flat und René Piot, Paris 1893, Bd. 2, S. 487 (Eintrag vom 29. Oktober 1854).

⁶ Lydia Goehr: How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis, in: *British Journal of Aesthetics* 50 (2010), S. 389–410, insb. S. 389 und 397. Für ihren wertvollen Hinweis auf die Literatur von Lydia Goehr sei Prof. Gabriela Cruz an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Der theoretische Ansatz von Goehr hilft uns, die ästhetische Beziehung zwischen den Werken anders als unter dem herkömmlichen Begriff Zitat zu umschreiben. Unter Zitat verstehen wir die Nachstellung eines Werks durch ein anderes im Sinne einer Kopie. Sprechen wir hingegen von Evokation von Kunstwerken, so meinen wir, dass ein bestimmtes Werk in unserer Vorstellung präsent gemacht wird, ohne dass die Ausgestaltung der zu vergleichenden Werke in ihren äußeren Details übereinstimmen muss. Unter diesem Aspekt sei abschließend auch die folgende Bildreferenz diskutiert.

In der erzählerischen Darstellung der Opernhandlung von Édouard Viel wird der berühmte Vergleich zwischen dem Propheten und dem orientalischen Despoten Sardanapal hergestellt. Es heißt hier, dass Jean sich selber in der gleichen Form wie der assyrische König vernichten würde:

»Celui-ci, que ce dernier trait achève de brouiller avec sa qualité de Prophète, jure de se faire justice lui-même, mais il veut également punir ses complices; à cet effet, il ordonne un grand festin dans la salle du Palais, et là au milieu des chefs anabaptistes, entouré de ses courtisans, il allume, comme Sardanapale, le feu qui doit le consumer.«⁷

Das Motiv war damals durch Lord Byrons Dichtung berühmt geworden. Delacroix hat eben diese literarische Vorlage benutzt für ein Historiengemälde, das er 1828 im Pariser Salon zeigte. Das Gemälde *Sardanapale* belegt die Vorliebe des Malers für orientalische Motive. Die Geschichte beruht auf der griechischen Sage um den assyrischen König Sardanapal, der seine Stadt gegen einen übermächtigen Feind verteidigt. Als dann aber der Fluss Euphrat über die Ufer tritt und die Stadtmauer zerstört, lässt Sardanapal in seinem Palast einen riesigen Scheiterhaufen errichten, bringt seine Reichtümer in einen freigelassenen Raum, schließt sich dort mit seinen Dienern und Konkubinen ein und überantwortet alles den Flammen.

1859 erschien in der Zeitschrift *L'univers illustré* eine Darstellung der Bankettszene aus dem letzten Akt von *Le Prophète*, die unweigerlich die Erinnerung an Delacroix' Gemälde wach werden lässt (Abbildung 12).⁸ Die Grafik hält genau den gleichen peripatetischen Moment des Umschlags von Lusterfahrung in mörderische Selbstzerstörung fest, wie Delacroix sie in seiner Darstellung des Despoten wiedergegeben hat. Bei einem Bankett und Bacchanal mit Tanz jubelt ein Chor seiner Anhänger Jean zunächst zu. Während der Feierlichkeiten stürmt dann aber Comte d'Oberthal an der Spitze der kaiserlichen Truppen in den Saal, um Jean zu verhaften. Jean ist jedoch auf diese Situation vorbereitet. Er wird den im Gewölbe lagernden Salpeter anzünden und durch eine Explosion das Schloss mitsamt allen Anwesenden zum Einsturz bringen. Sowohl in der

7 Édouard Viel: *Théâtre de la nation. Le Prophète*, in: *Le Ménestrel*, 22. April 1849, S. 1 f., hier S. 2.

8 *L'univers illustré*, Nr. 84, 22. Dezember 1859, S. 1 und 26.



ABBILDUNG 11 Eugène Delacroix: Der Tod des Sardanapal, 1827, Musée du Louvre, Paris



ABBILDUNG 12 A. De Neuville: Roger dans le cinquième acte du Prophète, in: L'univers illustré, 1859

Grafik wie im Gemälde wird der Anführer in despotischer Manier als Initiator der Zerstörung inszeniert. Bei Delacroix lagert dieser auf einem breiten Bett, um sich herum Kostbarkeiten und Tand angehäuft; so betrachtet Sardanapal mit Gleichmut, wie im Zimmer alles Leben um ihn herum ausgelöscht wird. Diener ermorden seine nackten Konkubinen, ein Mundschenk steht an seiner Seite, er hält ein Tablett mit einer Karaffe, in der sich Gift befindet. Im Hintergrund züngeln bereits die ersten Flammen. Dem Araberpfers des Despoten, das wie eine Frau mit Perlen und Zöpfen geschmückt ist, wird von einem Diener ein Messer in die Brust gestoßen (Abbildung 11). Delacroix' Bilderfindung ist im eigentlichen Wortsinn ein Mordsspektakel; und als solches stieß es auch auf Widerstand beim Publikum. Die Empörung der Öffentlichkeit war damals so groß, dass Delacroix, der eigentliche Liebling des Pariser Salons, nach eigenen Angaben fünf Jahre lang keine Käufer für seine Werke gefunden haben soll. Der »asiatische Gewaltstreik«, wie Delacroix das Spektakel des Mordens selber nannte, ist bei ihm voyeuristisch angelegt. Die Frauen sind der Besitz eines Mannes, der über ihr Leben und Verderben entscheidet. Sie sind sein erotisches Spielzeug, die Objekte seiner Schaulust – und natürlich auch der des Publikums.

Die Gleichsetzung des Propheten Jean mit dem assyrischen König Sardanapal ist in der Opernkritik keine Einmaligkeit. Es fragt sich allerdings, ob wir diese wiederkehrende Referenz auf den Namen Sardanapal bloß motivisch oder auch als Referenz auf die ästhetische Ausgestaltung durch Delacroix verstehen dürfen. Von Théophile Gautier ist eine Besprechung der Szene überliefert, bei der man annehmen darf, dass auch der Eindruck, den Delacroix' Gemälde beim Kritiker hinterlassen hat, für die sprachliche Ausführung prägend geworden ist; und dies, obschon Gautier nicht explizit auf den Künstler verweist: »Jean, après avoir fait éloigner sa mère, remonte dans son palais et choisit pour sa fin celle de Sardanapale.«⁹ Bevor Gautier den spektakulären Einsturz des in Flammen aufgehenden Palastes schildert, geht er ausführlich auf die Bankettszene ein. Es ist die Inszenierung des Festes, die in seiner Darstellung sinnbildlich für die Dekadenz des Despotismus steht. Diese Sinnzuschreibung geht aus der Detailschilderung hervor. Sie besteht aus einer Auflistung des gesamten Inventars, welches die skandalöse Szenerie ausmacht, und auch die erotisierenden Momente werden in einer solchen Bildhaftigkeit vorgestellt, als würde Gautier keine Szene, sondern eher ein Gemälde beschreiben:

»Couché nonchalamment sur une estrade couverte de tapis précieux, entouré de vases d'or, de parfums brûlants, de courtisanes aux poses voluptueuses, il célèbre la fête de son couronnement, comme si l'empereur n'était pas aux portes de Munster: puis, au moment où le trio funèbre s'avance, le sourire de Judas aux lèvres, il fait un signe: les grilles d'airain se referment; des fumées étranges commencent

9 Gautier: *Théâtres. Théâtre de la Nation. – Le Prophète*, S. 3.

à percer les compartimens de la mosaïque, les vitraux rougissent vaguement; bientôt une flamme passe sa langue rouge à travers le pavé et lèche le talon d'une danseuse. La salle du festin posait sur un enfer.«¹⁰

Meyerbeer und das Bildhafte Dass die Opernkritik im 19. Jahrhundert mit einem ästhetischen Referenzsystem operierte, das gattungsübergreifend funktionierte, lässt sich anhand der Quellenlage zur damaligen Zeit bestätigen. Sehr viel schwieriger zu beantworten ist allerdings die Frage, inwiefern sich auch Komponisten daran orientierten. Welche Rolle spielten Bilder für das Komponieren wirklich? Hatte Meyerbeer tatsächlich Delacroix' *Sardanapale* oder Brueghels Genreszenen vor Augen, als er *Le Prophète* konzipierte? Anders als gewöhnlich möchte ich hier nicht nach dem »Einfluss« fragen, den die Malereitradition auf die Oper gehabt haben konnte, oder einen entsprechenden Fundus an möglichen Bildvorlagen zusammenstellen. Vielmehr soll die Funktion des Bildhaften im Folgenden ausgehend von Meyerbeers ästhetischem Verständnis diskutiert werden.

Die drei Anabaptisten erfahren zum ersten Mal von der göttlichen Natur des Propheten durch einen Vergleich von Jean mit König David. Allerdings wird ihnen diese Identifikation nur indirekt, nämlich als Referenz auf ein ihnen bekanntes Gemälde vermittelt – ein Wunderbild des alttestamentarischen Heiligen, das sich in Westfalen befinden soll:

»La ressemblance est innouïe! [...] Et devant moi, vivant, j'ai cru voir, à son air, David, le roi David, qu'on adore à Munster! [...] Ce tableau qu'on révère en notre Westphalie, et qui fait tous les jours des miracles ...«¹¹

Es ist bezeichnend, dass bis heute kein solches Wunderbild, das der Beschreibung im Libretto entsprechen würde, ausfindig gemacht werden konnte.¹² Diese Lücke im Nachweis bedingt es, anders nach dem Einsatz des Bildes an der Stelle zu fragen: Was, wenn von Meyerbeer beziehungsweise Scribe selber gar kein bestimmtes Bild gemeint war? Die Tatsache, dass das Gemälde nur beschrieben und nicht auch auf der Bühne projiziert wird, zeigt uns an, dass hier ein ganz anderer Effekt des Bildhaften beabsichtigt ist.¹³

¹⁰ Ebd.

¹¹ Giacomo Meyerbeer/Eugène Scribe: *Le Prophète* [Libretto], Paris 1866, unpag. (2. Akt, 1. Szene).

¹² Lydia Goehr: »– wie ihn uns Meister Dürer gemalt!«. Contest, Myth, and Prophecy in Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*, in: *Journal of the American Musicological Society* 64/1 (2011), S. 51–118, hier S. 102.

¹³ In diesem Sinne Goehr: »To be sure, showing a painting on the stage may serve as a directorial critique of the opera, but sometimes the presence of such undercuts what is achieved or achievable by the mediums that are made by the composer and librettist to constitute the work. Looking with our eyes, we may forget to listen with our ears to what is already achieved ekphratically.« Goehr: *How to do more with words*, S. 409.

Gemeint ist nicht ein Bild, das einen bestimmten Sachverhalt illustriert, sondern ein Bild, das durch Imagination überhaupt erst entsteht. Es geht hier also nicht um ein bestimmtes und schon vorliegendes Bild, sondern um ein vorgestelltes Bild, das sich, angeregt durch die Bildbeschreibung, nur vor dem inneren Auge des Zuschauers zeigt. Dies ist die Wirkung der Ekphrasis, die ein abwesendes Bild in der Vorstellung präsent zu machen vermag. Anders als bei der Illustration oder der Kopie geht es bei dieser Art der Evokation von Bildern nicht in erster Linie um Abbildungstreue oder Authentizität.

Ein Ansatz im Kunstdenken von Meyerbeer mag diesen Aspekt verdeutlichen. Eugène Delacroix notierte in seinem Tagebuch ein Tischgespräch, in dem sich der Maler und der Komponist über die *Couleur locale* ausgetauscht hatten. Delacroix hielt fest:

»On parlait à table de la couleur locale. Meyerbeer disait avec raison qu'elle tient à un je ne sais quoi qui n'est point l'observation exacte des usages et des coutumes: ›Qui en est plus plein que Schiller, a-t-il dit, que Schiller dans son Guillaume Tell? et cependant il n'a jamais rien vu de la Suisse.‹ Meyerbeer est maître en cela: les Huguenots, Robert, etc.«¹⁴

Das Lokalkolorit charakterisiert die einzelnen Momente in ihrer Eigentümlichkeit. Es verschafft den Szenen ihre milieugerechte Darstellung und versetzt sie in ihre historische Epoche. Als solche ist die *Couleur locale* das eigentlich Malerische in der Komposition.¹⁵ In seinem Bemühen um Ortsspezifigkeit in der Darstellung reiste der Bühnenbildner Pierre-Luc-Charles Cicéri 1828 sogar eigens in die Schweiz, um sich dort »vor Ort« für die anstehende Inszenierung von Rossinis *Guillaume Tell* inspirieren zu lassen.¹⁶ Genau in diesem akribischen Anspruch auf Authentizität unterscheidet sich Meyerbeer allerdings von den meisten seiner Zeitgenossen.¹⁷ Wie Delacroix notierte, bewunderte Meyer-

¹⁴ Journal d'Eugène Delacroix, Bd. 2, S. 299 f. (Eintrag vom 24. Dezember 1853). Delacroix macht allerdings wenig später eine kritische Korrektur dieser Lobpreisung, indem er dem Komponisten vorwirft, dass dieser in seiner Ausführung oft zu versessen sei und die Herausarbeitung des Ideals, dieses gewissen Etwas, das über die Details hinausweist, zu forciert betreibe: »En relisant ce que j'ai dit de Meyerbeer, à propos de la couleur locale, il m'arrive de penser qu'il en est trop épris. [...] Il veut être positif, tout en recherchant l'idéal; il s'est brouillé avec les grâces en cherchant à paraître plus exact et plus savant. Le Prophète, que je ne me rappelle pas, ne l'ayant presque point entendu, doit être un pas nouveau dans cette route. Je n'en ai rien retenu. Dans Guillaume Tell, s'il l'eût composé, il eût voulu, dans le moindre duo, nous faire reconnaître des Suisses et des passions de Suisses. Rossini, lui, a peint à grands traits quelques paysages dans lesquels on sent, si l'on veut, l'air des montagnes, ou plutôt cette mélancolie qui saisit l'âme en présence des grands spectacles de la nature, et sur ce fond, il a jeté des hommes, des passions, la grâce et l'élégance partout.« Ebd., S. 300 f.

¹⁵ Anselm Gerhard: Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1992, S. 153; Carl Dahlhaus: Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts, hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 9–21, hier S. 18.

¹⁶ Gerhard: Die Verstädterung der Oper, S. 148.

¹⁷ Siehe ebd., S. 148, 150.

beer an Schiller nämlich gerade dessen Imaginationskraft, das heißt dessen Gabe für das Erfinden – und nicht nur das Beobachten – des vermeintlich Authentischen: »Qui en est plus plein que Schiller? [...] et cependant il n'a jamais rien vu de la Suisse«. Diese Art der für Meyerbeer viel großartigeren Herstellung von Lokalkolorit geht über die genaue Darstellung der Realität hinaus, erfordert also weit mehr als die genaue Wiedergabe ihrer äußeren Erscheinung. Nur diese Art der künstlerischen Produktion hat denn auch den überwältigenden Effekt, zu dessen Umschreibung Meyerbeer auf den tradierten ästhetischen Begriff des »je ne sais quoi« zurückgreift – das Unsagbare oder dieses gewisse Etwas, das sich eben nicht in Worten ausdrücken lässt, weil es größer und gewaltiger ist als das semantisch Konturierbare:¹⁸ »Meyerbeer disait avec raison qu'elle tient à un je ne sais quoi qui n'est point l'observation exacte«. Dient die Darstellung der *Couleur locale* bloß einem illustrativen Zweck, so verfehlt sie diesen Effekt. Besitzt sie aber die evokative Potenz, Bilder des Lokalen mehr hervorzurufen als abzubilden, so entsteht dadurch die Wirkung einer übergreifenden Gesamtimpression.

Ob Meyerbeer wirklich Bilder als Vorlagen benutzt hat, ist schwierig zu beurteilen. Dass es aber solche Orientierungsgrößen gegeben hat, darf angenommen werden. Was allerdings die Produktion des Bildhaften bei Meyerbeer angeht, so sei hier vorgeschlagen, mehr von Evokation denn von Nachahmung oder Abbild zu sprechen.

18 Zur begrifflichen Tradition des »Je ne sais quoi« siehe Erich Köhler: »Je ne sais quoi«. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: ders.: *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, München 1987, S. 230–286.

Inhalt

Vorwort 7

MUSIK IN BEWEGUNG

Stephanie Schroedter Listening in Motion and Listening to Motion.
The Concept of Kinaesthetic Listening Exemplified by Dance
Compositions of the Meyerbeer Era 13

Marian Smith Processions in French Grand Opéra 43

Carlo Caballero Dance and Lyric Reunited. Fauré's *Pénélope* and
the Changing Role of Ballet in French Opera 51

Rachana Vajjhala Belle Époque Bacchanals. Badet, Duncan,
and the Problem of "Natural" Beauty 65

Stephanie Jordan Re-Visioning Nineteenth-Century Music Through Ballet.
The Work of Sir Frederick Ashton 76

THEATER-BILDER

Anette Schaffer Die Evokation von Bildern.
Zum ikonischen Kontext von Meyerbeers *Le Prophète* 87

Roman Brotbeck Politische Pathos-Gesten des Königs der Franzosen 102

Gabriela Cruz Théophile Gautier's Spectacular Song 111

Delphine Vincent "Den Propheten der neuen Welt".
Is Meyerbeer's style cinematic? 119

ZEIT-RÄUME

Laura Moeckli Frenzied Momentum in *Les Huguenots* and *Le Prophète* 133

Anselm Gerhard Zeitraffer und subjektive ›Gehörspunkte‹.
Die Dynamisierung der Zeitwahrnehmung in Meyerbeers Pariser Opern 147

Sarah Hibberd "Stranded in the Present".
Temporal Expression in *Robert le diable* 156

Theresa Steinacker Störung – Versöhnung – Ruhe. Leoš Janáček's theoretische
Schriften zur Funktionsweise von Akkordverbindungen und die
kompositorische Praxis am Beispiel der *Jenůfa* 169

MEYERBEER IM KONTEXT

- Sieghart Döhring** Meyerbeers Verdi-Rezeption 185
- Andreas Münzmay** Chor-Individuen. Anmerkungen zur
»realistisch« bewegten Chordramaturgie in *Les Huguenots* und *Le Prophète* 198
- Livio Marcaletti** Visible Vocality. Ornamentation, Interpretation,
and Expressivity in 19th-Century German and French Singing Manuals 221
- Arnold Jacobshagen** Staging Grand Opéra – Historically Informed? 241

INTERVIEW

- Florian Reichert im Interview mit Kai Köpp** »Veraltet« oder einfach »anders«?
Vom Umgang mit historischen Darstellungsformen in
der aktuellen Schauspielausbildung 263
- Namen-, Werk- und Ortsregister** 275
- Die Autorinnen und Autoren der Beiträge** 286

BILD UND BEWEGUNG IM MUSIKTHEATER

Interdisziplinäre Studien im Umfeld der Grand opéra

IMAGE AND MOVEMENT IN MUSIC THEATRE

Interdisciplinary Studies around Grand Opéra •

Herausgegeben von Roman Brotbeck, Laura Moeckli,

Anette Schaffer und Stephanie Schroedter unter

redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 9



Dieses Buch ist im März 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry. Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-89-5